

CARLO PICCARDI

LA MUSICA ALLA CONQUISTA DELLO SPAZIO AUDIOVISIVO: UNA STORIA CONCLUSA?

ESTRATTO

da

(IL) SAGGIATORE MUSICALE

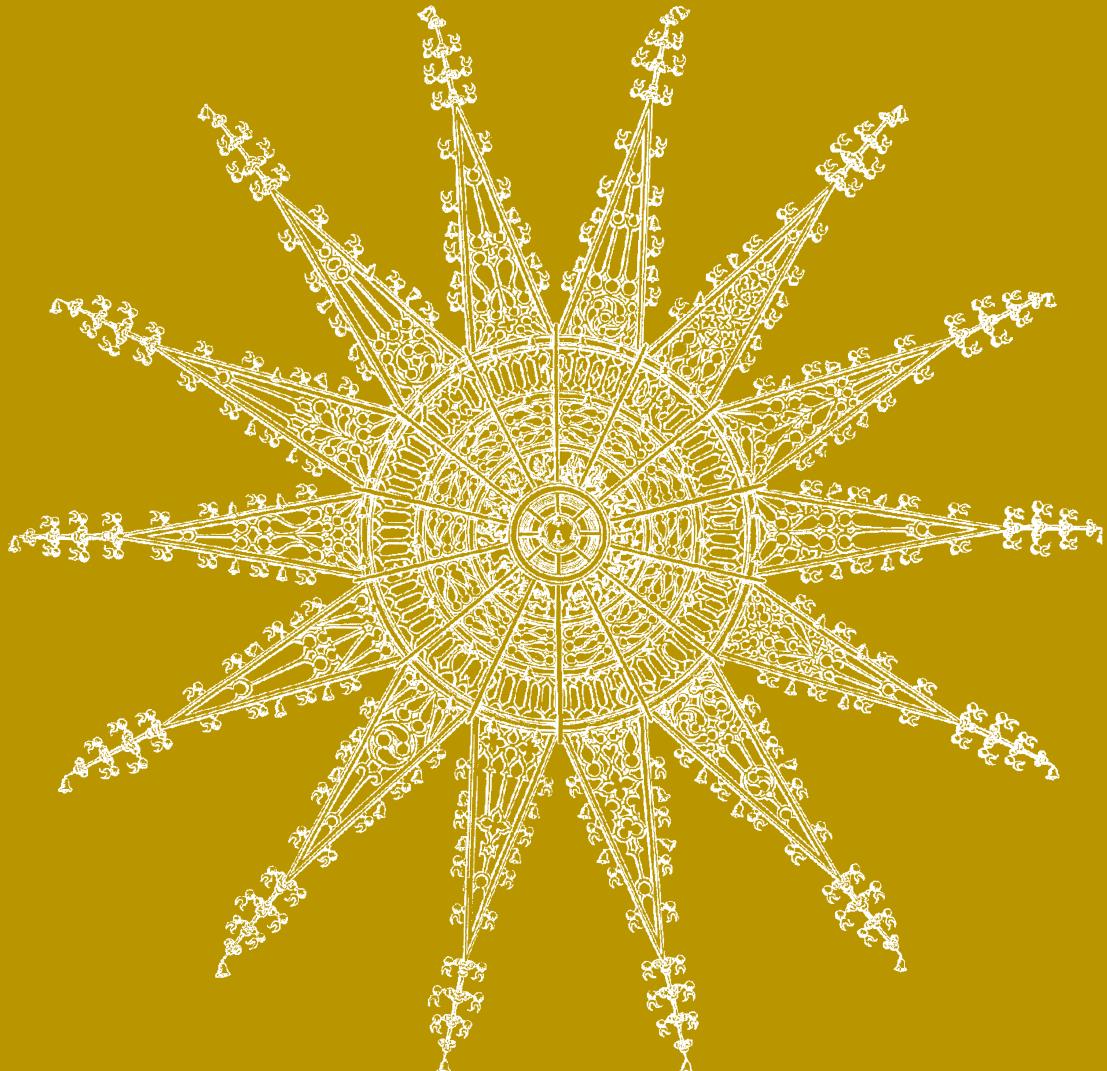
2019/2 ~ a. 26



Leo S. Olschki Editore
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXVI, 2019, n. 2



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XXVI, 2019, n. 2

ARTICOLI

DAVIDE DAOLMI, <i>Identità della monodia medievale. Metro e ritmo fra laudi italiane e lirica cortese</i>	pag.	159
COLIN TIMMS, <i>Stradella, Steffani, Bernabei and "Benedictus": Reflections on Stradella Sources in England</i>	»	191
EDUARDO MOLERO ILLÁN, <i>Proceso creativo y práctica interpretativa en la ópera del siglo XVII: arias de Alessandro Scarlatti y Giovanni Bononcini para Domenico Cecchi en la temporada napolitana 1696/97</i>	»	217

INTERVENTI

CLAUDIO BACCIAGALUPPI, <i>Vorüberlegungen zu einem Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis</i>	»	251
CARLO PICCARDI, <i>La musica alla conquista dello spazio audiovisivo: una storia conclusa?</i>	»	265

RECENSIONI

N. MORANDI, *Officium stellae* (G. Milanese), p. 281 – *Musica e poesia nel Trecento italiano*, a cura di A. Calvia e M. S. Lannutti (G. D'Agostino), p. 290 – A. MORELLI, *La virtù in corte. Bernardo Pasquini* (A. Garavaglia), p. 299.

SCHEDA CRITICHE

S. Feloj e G. Satagni su P. Gozza (p. 305) e R. STRAUSS (p. 307).		
NOTIZIE SUI COLLABORATORI	»	311
LIBRI E DISCHI RICEVUTI	»	313
BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE» 2019	»	317

La redazione di questo numero è stata chiusa il 1° settembre 2019

Redazione

Dipartimento delle Arti - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. (+39) 051.20.92.000 - Fax (+39) 051.20.92.001
e-mail: segreteria@saggiatoremusical.it

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto 8 - 50126 Firenze - Conto corrente postale 12.707.501
e-mail: periodici@olschki.it - Tel. (+39) 055.65.30.684 - Fax (+39) 055.65.30.214

2020: ABBONAMENTO ANNUALE - ANNUAL SUBSCRIPTION

PRIVATI
Italia € 85,00 (carta e on-line only)

Il listino prezzi e i servizi per le **Istituzioni** sono disponibili sul sito www.olschki.it alla pagina <https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

INDIVIDUALS
Foreign € 120,00 (print) • € 85,00 (on-line only)

Subscription rates and services for Institutions are available on
<https://en.olschki.it/> at following page:
<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

(segue in 3^a di coperta)

CARLO PICCARDI

Lugano

LA MUSICA ALLA CONQUISTA DELLO SPAZIO AUDIOVISIVO: UNA STORIA CONCLUSA?

Nel 1968, agli inizi della mia attività alla Radiotelevisione della Svizzera italiana, operavo come produttore di programmi musicali; erano gli stessi anni in cui la RAI affidava a Luciano Berio il ciclo *C'è musica & musica*. Mi trovo quindi nella condizione di poter documentarne la portata nel contesto mediatico delle trasmissioni di quel periodo con oggetto la musica. Erano anni in cui non si era ancora profilata la concorrenza delle stazioni commerciali e in cui dominava indiscusso il principio regolatore sancito da John Reith, storico direttore della BBC, che fin dagli anni '20 formulava come obiettivi del mezzo di comunicazione, nell'ordine: informare, educare, intrattenere. In tal senso, si determinò e si distinse organicamente la poli-

Il 18 maggio 2017 l'Associazione culturale “Il Saggiatore musicale” ha organizzato, in collaborazione con il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e nell'ambito dell'annuale Meeting di Pedagogia e Didattica della musica, una tavola rotonda dedicata a “C'è musica & musica”, ciclo ideato e realizzato tra il 1970 e il '72 per la RAI da Luciano Berio, con la regia di Gianfranco Mingozzi. Coordinati da Angela Ida De Benedictis (Basilea), hanno partecipato Alessandro Cecchi (Pisa), Leo Izzo (Bologna), Paolo Somigli (Bolzano-Bressanone) e Carlo Piccardi (Lugano).

Diffusa nel 1972 dal secondo canale in prima serata, la trasmissione superò per successo ogni aspettativa, tanto da essere ricordata come uno dei vertici raggiunti dalla televisione italiana nella produzione di programmi musicali. A distanza di più di quattro decenni, la serie si pone come modello per il linguaggio televisivo e come strumento esemplare di valenza didattica e di alta divulgazione in ambito musicale. Ciascuna puntata era dedicata a un singolo argomento; l'attualità dei temi trattati conserva ancor oggi intatto tutto il suo interesse. I temi approfonditi nelle dodici puntate di “C'è musica & musica” – oggi fruibili in un cofanetto DVD a cura di Angela Ida De Benedictis, distribuito da Feltrinelli Real Cinema – sono tuttora oggetto di discussione: dalle riflessioni sul “fare” musicale al rapporto con la musica di consumo e la musica etnica, dal discorso sui generi musicali alle riflessioni sui compiti della musica nella società, dal teatro al rapporto con la parola, dall'uso della voce e degli strumenti a tutto ciò che ‘musica’ significa nella vita quotidiana. In “C'è musica & musica” l'attualità dei temi si accompagna a un progetto televisivo avanzato per tecnica di ripresa, montaggio, concezione formale e campionamento dei materiali acustici, soluzioni audiovisive.

Abbiamo ritenuto utile riproporre, in una veste rielaborata per la stampa, l'intervento di Carlo Piccardi, che situa il progetto di Luciano Berio nel panorama mediatico di quegli anni, aperto alla riflessione circa le prospettive e i limiti della presenza della musica nel piccolo schermo: uno scenario difficilmente rinnovabile, solo da poco divenuto oggetto di ricerca e ancora largamente da approfondire. (a.c. - r.m. - a.r.)

tica dei programmi europei rispetto a quelli d'Oltreoceano. La musica assumeva la seconda e la terza funzione di tale triade, sempre in termini squisitamente culturali. In particolare, la televisione, nella sua proposta più diretta – l'offerta all'ascolto di opere musicali vere e proprie – si rivolgeva agli spettatori come istituzione culturale di livello superiore, ancor più della radio, poiché almeno nei primi tempi la programmazione proveniva direttamente dai teatri e dalle sale di concerto, luoghi non certo concepiti per entrare in confidenza con il telespettatore profano. A quel tempo il rispetto per i valori culturali, oltre che la stessa autorevolezza del mezzo e la sua "ufficialità", rendeva legittima e auspicabile una simile offerta.

Emblematico in tal senso il ciclo *Enciclopedia TV*, realizzato dalla Televisione della Svizzera italiana, il cui titolo alludeva ambiziosamente alla sistematicità con la quale si pretendeva di articolare gli argomenti. La sua realizzazione avveniva nell'aula magna di un istituto scolastico, come se si trattasse di una lezione vera e propria. Per quel ciclo e quel contesto nel 1970 Roberto Leydi realizzò addirittura una serie di contributi sulla musica popolare italiana, con esecuzioni di Sandra Mantovani, di Bruno Pianta e persino di un giovanissimo Moni Ovadia, in parte in forma di concerto ma anche appunto come lezione. La televisione parlava quindi ancora *ex cathedra*. Più tardi, cosciente delle proprie potenzialità (per la predominanza dell'immagine e della presa sul reale), prevalse la forma dell'intervista e la focalizzazione sulla personalità degli intervistati. Il passo verso la forma più colloquiale era segnato, auspici i clamorosi successi ottenuti in Francia da Bernard Pivot, da *Ouvrez les guillemets* (1973) e *Apostrophes* (1975), fino a *Bouillon de culture* (1991). L'intrattenitore vi assumeva il ruolo di efficace mediatore tra il livello alto della cultura e quello medio dei suoi fruitori.

In tale contesto occorre subito dire che gli argomenti musicali erano destinati a rimanere ai margini. Mentre l'esecuzione di una composizione – un concerto solistico o una sinfonia, perfino un quartetto – può giungere in maniera non mediata al telespettatore, creando la sensazione di una sua presenza coinvolta nell'evento, i commenti illustrativi sulla musica (facenti capo ad aspetti e termini tecnici) tendevano fatalmente a frapporre una barriera tra il commentatore e il fruitore del messaggio. Pochi sono i casi in cui tale formula comunicativa ebbe fortuna. Uno dei più straordinari è sicuramente quello di Marcel Prawy, che nella Vienna degli anni '50 aveva assunto funzioni dirigenziali alla Opernhaus per figurare poi come professore all'Università e al Conservatorio. Egli legò la propria fama alla divulgazione musicale tramite pubblicazioni e soprattutto trasmissioni radiofoniche e in seguito televisive. Divenne popolarissimo grazie alla *verve* di conversatore, alla capacità di coinvolgere gli artisti interlocutori, in particolare i cantanti, nonché alla facilità di sedere al pianoforte per accompagnarli esplicitando il senso dei propri commenti, al punto da infrangere il pregiudizio culturale che sovente attribuisce a tal genere di trasmissioni una limitata capacità comunicativa. La grande notorietà acquisita, di fatto un *unicum* nel genere, lo portò a comparire nel circuito della televisione austriaca come ospite di rilievo in trasmissioni popolari come il *Nette Leit Show*, condotto da Hermes Phettberg, e a essere parodiato dall'imitatore Hans Holecek in un programma di successo. Per certo, oltre che alle doti individuali, il risultato raggiunto era da ascrivere anche al rilievo attribuito alla musica nella

cultura viennese (e austriaca in generale) e al fatto di appartenere a una tradizione locale proverbialmente improntata alla giovialità e ricca di *humor*, esemplarmente rispecchiata nel disinvolto passare di Prawy dall'opera all'operetta, fino al musical (tradusse in tedesco *West Side Story* e lavori consimili).

In Italia l'esempio più raggardevole è stato sicuramente quello di Gino Negri, figura estrosa e creativa, che alla tastiera trasformava in evidenza sonora il discorso sulla musica. La sua conduzione della serie *Spazio musicale* (RAI, 1971-72), al di là della sapienza confidenziale, era capace di sfruttare al meglio le risorse documentarie della televisione. Per esempio, nella puntata dedicata ai preludi non figuravano solo esecuzioni di musiche di Chopin e Debussy con Dino Ciani al pianoforte, e di Liszt dirette da Riccardo Muti; Chopin era evocato anche attraverso letture di pagine di Georges Sand. Più tardi, sulla scia inaugurata da Negri si collocarono Lorenzo Arruga e altri; non sempre tale formula divulgativa portò però a esiti convincenti, come nel caso, pur valido, di Roman Vlad, che introduceva al pianoforte le registrazioni televisive di Arturo Benedetti Michelangeli, in un confronto impari già in partenza.

In tempi a noi più vicini va menzionato il buon risultato ottenuto da Alessandro Baricco come guida al mondo dell'opera, col ciclo di trasmissioni *L'amore è un dardo*, diffuse nel 1993 da RAI3. Sebbene non particolarmente dotato per le esemplificazioni alla tastiera, lo scrittore piemontese dava eccellente prova di sé nell'uso della parola come racconto e nel penetrare lo svolgimento delle trame operistiche, narrando in maniera appropriata come i compositori le abbiano trasposte in dimensione sonora.

Accanto a tale tipologia di trasmissioni, l'evoluzione dei procedimenti elettronici fu subito di stimolo all'inventiva, benché fino agli anni '70 la televisione fosse ancora trasmessa in bianco e nero. A dire il vero, la ricerca non si incentrò sulle trasmissioni di ambito musicale. Se infatti con il *Prix Italia* la RAI fu per certo di riferimento nell'evoluzione dei programmi musicali e di prosa radiotelevisiva, il punto focale di tale processo era costituito dallo spettacolo leggero, dal varietà. La tribuna sulla quale confrontarsi era rappresentata dalla *Rose d'or* di Montreux, festival in cui la RAI non mancò di farsi notare con le sue produzioni più elaborate: in specie, *Studio Uno* e *Canzonissima*, a firma di Antonello Falqui. In quell'ambito spiccava, per capacità di oltrepassare il confine tra i generi, Jean-Christophe Avery, geniale realizzatore di programmi per la televisione francese in cui il *trucage électronique* (*chroma key*, cioè 'intarsio a chiave di colore') applicato su vasta scala conduceva agli esiti estremi di uno sperimentalismo da fare invidia anche ai più audaci progetti elitari (come dimostrò una memorabile produzione del *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare in cui i personaggi si muovevano sullo schermo in uno spazio che infrangeva la terza dimensione).

A quell'epoca la presenza della musica nella televisione poteva contare su un assetto organizzativo mutuato da quello radiofonico, che si fondava sul ruolo produttivo di dipartimenti musicali veri e propri, non sempre definiti in tutti gli enti, ma operativi nei maggiori. Fondamentale fu il ruolo svolto dall'*Internationales Musik und Medien Zentrum* (IMZ), creato a Vienna nel 1961 sotto il patrocinio

dell'UNESCO e attivamente guidato dal suo primo segretario generale Wilfried Scheib: i suoi congressi costituivano infatti occasioni di presentazione e confronto di prodotti significativi non solo perché aggiornavano le tecniche realizzative, ma anche per il riconoscimento della presenza "creativa" della musica nel piccolo schermo. Erano gli anni in cui le televisioni tedesco-occidentali erano in competizione nello sfornare produzioni che sfidavano gli indici d'ascolto, non esitando a ospitare i compositori d'avanguardia.

Lo giustificava la tradizione sviluppatasi nei decenni precedenti quando, partendo dalla prospettiva della ricerca tecnologica, la radio era divenuta il centro dell'operatività della musica, prima concreta poi elettronica. In verità tale prospettiva, fondamentale per i traguardi estetici conseguiti dalla musica nel Novecento, non sarebbe stata concepibile senza il ruolo primario svolto dagli enti radiofonici: lo testimoniano la creazione nel 1948 alla RTF di Parigi del Groupe de recherche de musique concrète, guidato da Pierre Schaeffer, divenuto poi dieci anni più tardi Groupe de recherches musicales; gli esperimenti di musica elettronica, ai quali fu associato Karlheinz Stockhausen, svolti alla Radio di Colonia a partire dal 1951; la fondazione nel 1955 dello Studio di Fonologia della RAI di Milano, guidato da Luciano Berio e Bruno Maderna, al quale seguì nel '57 lo studio della Radio di Varsavia, affidato al musicologo Józef Patkowski e al compositore Zbigniew Wiszniewski, e via di seguito. La sperimentazione sulla riproduzione del suono apriva prospettive estetiche che andavano al di là del semplice miglioramento della qualità d'ascolto delle trasmissioni, scopo per cui gli studi erano stati realizzati. Grazie alla creazione del terzo canale radiofonico si era instaurato uno spazio di diffusione che, senza pregiudicare la funzione di mezzo di comunicazione di massa propria della radio, giustificava la produzione di prodotti destinati all'interesse di un pubblico più limitato ma più motivato. Per analogia, la creazione negli anni '60 del secondo canale televisivo fu la premessa che giustificava lo spazio concesso alle manifestazioni musicali dell'avanguardia: per alcuni suoi esponenti, la televisione divenne addirittura la tribuna primaria dei loro lavori.

Fu per certo il caso di Mauricio Kagel, la cui idea di 'teatro musicale', maturata grazie all'esperienza radiofonica, approdò immediatamente alla televisione. Qui egli poté affermarsi come compositore-regista: dapprima al Norddeutscher Rundfunk (NDR) di Amburgo, per il quale realizzò, prodotti da Hansjörg Pauli e Rolf Liebermann, *Antithese* (1965; per un interprete con suoni elettronici e "pubblici"), *Solo* (1967; per un direttore di fronte a un'orchestra immaginaria) e *Duo* (1967-68), in cui compariva Kagel stesso; ma subito dopo anche al Westdeutscher Rundfunk (WDR) di Colonia, per il quale compose *Match* (1966; per tre esecutori) e *Halleluja* (1968-69; con la Schola Cantorum di Stoccarda e il Kammersprechchor di Zurigo). Il compositore ne spiegava così il motivo: «Una delle ragioni essenziali per cui compongo film sta nelle condizioni specifiche di questo medium ottico: articolazione di svolgimenti temporali, montaggio dell'una cosa con l'altra, moltiplicare, copiare uno sull'altro, accelerare o rallentare, dissolvere in modo incrociato, distorcere in vari modi sono processi di funzionamento sviluppabili in modo analogo sia per l'immagine sia per il suono» (cit. in D. Schnebel, *Mauricio Kagel: Musik – Theater – Film*, Köln, Du Mont Schauberg, 1970, p. 301 sg.). Per un certo

periodo la televisione poté perciò essere considerata come luogo destinato a svolgere un ruolo significativo per la sperimentazione delle ipotesi elaborate dall'avanguardia. All'inizio esse furono accolte con una certa disponibilità e generosità da parte degli enti radiotelevisivi ufficiali, come dimostra il Seminario internazionale organizzato nel dicembre 1968 a Bruxelles dalla Radio-Télévision Belge in cui furono presentate versioni televisive del *Marteau sans maître* di Pierre Boulez, diretto dall'autore stesso, della *Fabbrica illuminata* di Luigi Nono (nella produzione della televisione danese), di *Sole for K. E. Welin* di Sylvano Bussotti (proposto dalla televisione svedese), per non parlare dei lavori di Kagel e altri, in un confronto di idee dal vivo cui parteciparono Henri Pousseur, François Bayle, Kagel (e a distanza, per mezzo di interventi registrati, Boulez, Stockhausen, Xenakis). Nel resoconto che ne diede, a fronte di spericolate soluzioni proposte dalla trasposizione in immagine, Leonardo Pinzauti non mancava tuttavia di indicare i limiti di tali operazioni, sottolineando la contraddizione in cui si muovevano gli "addetti ai lavori", «quelli che alla musica non chiedono più un "messaggio" per il fatto stesso che, di messaggi, ne hanno già conosciuti troppi e ne sono rimasti delusi; senza porsi il problema di tutte quelle masse che di un "messaggio" hanno bisogno, per il semplice fatto di esserne state escluse per troppo tempo» (*Nuova musica e televisione*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», III, 1969, pp. 79-87: 87).

Orbene, i congressi dell'IMZ furono la tribuna in cui tali lavori, ovviamente affiancati ad altri meno elitari, potevano essere esposti e fornire l'occasione per un dibattito sulla funzione e la posizione che la musica avrebbe potuto rivestire nella programmazione destinata al piccolo schermo. Oltre che nei congressi triennali dell'IMZ a Salisburgo, fui personalmente testimone, come parte in causa, di quello organizzato sempre dall'IMZ a Lugano nel 1970, in cui fu presentato lo sconvolgente e dissacratorio omaggio a Beethoven di Mauricio Kagel intitolato *Ludwig van*, prodotto dalla WDR.

Sul fronte del collegamento fra avanguardie e pubblico televisivo e radiofonico primeggiava appunto la Radiotelevisione di Colonia, con il suo coraggioso e intraprendente responsabile musicale Manfred Gräter, corteggiato e invitato dai colleghi delle altre stazioni per l'originalità delle scelte e per le risorse di cui disponeva per le produzioni. Erano gli anni in cui la musica contemporanea, presentandosi ancora in una prospettiva unitaria segnata dai valori sanciti dalla "centrale" di Darmstadt, riusciva a farsi riconoscere e a imporsi con le proprie creazioni. Se già costituiva fatto di notevole rilevanza che nel 1971 la BBC2 mandasse in Eurovisione (e in prima esecuzione) *Owen Wingrave*, opera commissionata a Benjamin Britten ed espressamente destinata al piccolo schermo, è ancor più da sottolineare l'audacia della televisione olandese che nel 1973 scelse di diffondere il *Satyricon* di Bruno Maderna, allestito al Festival d'Olanda e immediatamente rielaborato per la destinazione televisiva. Oltre che dall'interesse per la nuova musica, è proprio da questi esempi che fui personalmente stimolato ad avviare alla Televisione della Svizzera italiana una serie di programmi incentrati sulle personalità dominanti della musica contemporanea, ancora nel pieno delle attività, alle quali era così offerta l'opportunità di esporre la propria estetica. Nel 1974 fu il caso di Sylvano Bussotti col programma *Bussotti par lui-même*, che seguiva l'arti-

sta lungo un percorso autorappresentativo dei suoi molteplici ruoli di musicista, pittore, uomo di teatro (regista, scenografo, costumista), in una messinscena di sé stesso e in un ambiente in cui progressivamente si addensavano elementi provenienti dai suoi allestimenti. Nel 1975 seguì *Luigi Dallapiccola, ritratto postumo*, con estratti dai *Canti di prigonia*, dalle *Liriche di Anacreonte*, dai *Goethe Lieder* e dalle *Parole di san Paolo*, e con interventi di Massimo Mila, Mario Bortolotto, Luigi Nono, Luciano Berio e Sylvano Bussotti. Nel 1976 fu la volta di *Luciano Berio, considerazioni sulla musica d'oggi*, con l'esecuzione da lui diretta di *Points on the Curve to Find* e dei *Folk Songs*; nel 1977, di *Luigi Nono, realtà di un compositore*, con ampi stralci da *A floresta é jovem e cheja de vida*; nel 1978, di Hans Werner Henze, con l'esecuzione da lui diretta di *Compases para preguntas ensimismadas*. Il caso più estremo fu certamente rappresentato da Mauricio Kagel, che nel 1975 invitai a Lugano per curare la sua prima realizzazione televisiva al di fuori di Germania (*Unter Strom*, per tre esecutori), presentata da lui stesso in un pittoresco italiano spagnoleggiante.

In quel decennio si consumarono gli ultimi tentativi di aprire lo spazio televisivo a un'avanguardia che in seguito, con la perdita di organicità dei progetti, non offrì più la possibilità di essere decifrata in modo plausibile tramite il mezzo di comunicazione di massa. Lo dimostra chiaramente la svolta operata dal coraggioso Armin Brunner alla Televisione della Svizzera tedesca: tra il 1979 e l'87 a Zurigo egli produsse con Mauricio Kagel ben sei lavori originali (*Phonophonie, Blue's Blue, Pas de cinq, Szenario – Un chien andalou, MM 51, Mitternachtstück*), ricavandone in un certo senso il principio di sceneggiare la musica, che applicò spregiudicatamente al repertorio tradizionale. Grazie all'apporto dell'estroso regista Adrian Marthaler, presero vita una serie di rivisitazioni che, per spettacolarità e accuratezza, furono coronate da successo e replicate da varie stazioni. Battezzate come 'produzioni musicali narrative' («narrative Musikproduktionen») in forma di esecuzioni sceneggiate («konzertante Vermittlungsdramaturgie»), esse puntavano a restituire il clima di alcuni capolavori anche allo scopo di conquistare l'attenzione del «nicht-professionelles klassisches Musikpublikum» (S. Schibli, *Im Glashaus Steine schmeissen und über die Scherben nachdenken: Armin Brunner, der Erneuerer der Fernsehästhetik, soll Frankfurt in den Goethe-Taumel stürzen*, «Frankfurter Allgemeine», 12 luglio 1999, consultabile on-line all'indirizzo http://www.arminbrunner.ch/seiten/02_interviews.html). In ossequio al principio di orientare l'ascolto della musica al "ventre storico-sociale", nel caso della *Rhapsody in Blue* di Gershwin (1981) l'esecuzione era per esempio collocata nel bar di una grande città statunitense, in un'atmosfera gangsteristica. Purtroppo alcune scelte specifiche – il tono da varietà, la distrazione dell'attenzione dalla componente musicale, un'azione molto ingombrante che finiva col prevalere sui contenuti musicali – portavano a rasentare l'ambiguità.

In tale contesto va anche ricordata la parabola del Salzburger Opernpreis, un premio televisivo triennale creato a Salisburgo nel 1959 (e poi accorpato all'IMZ), promosso per valorizzare la produzione di lavori originali dall'impianto scenico espressamente destinati al piccolo schermo. Se si prende in esame la lista dei partecipanti e dei premiati, si riscontra infatti il progressivo calo di presenze di autori

del mondo musicale “ufficiale”, come dimostra la presenza dei soli Paul Angerer (*Die Passkontrolle*, ORF 1959), Renzo Rossellini (*Le campane*, RAI 1959), Arthur Bliss (*Tobias and the Angel*, BBC 1962), Riccardo Malipiero (*Battono alla porta*, RAI 1962), Ernst Krenek (*Ausgerechnet und verspielt*, ORF 1962), Heinrich Sutermeister (*Das Gespenst von Canterville*, ZDF 1965), Roman Vlad (*La Fantarca*, RAI 1968), Ernst Krenek (*Der Zauberriegel*, ARD 1968), Zbigniew Wiszniewski (*Genesis*, ZDF 1968). Nel 1971 la WDR presentò *Halleluja* di Kagel; ma in concorso figurava anche *Trip* di Fatty George, una Pop-Oper prodotta dall’ORF e destinata a intaccare il monopolio della musica “seria”, riconosciuto fin dal 1962 con *The Flood*, commissionato dalla CBS a Stravinskij, e da *Labyrinth*, creato da Gian Carlo Menotti per la NBC nel 1963. Dopo essere praticamente scomparso dall’attenzione della stampa alla fine degli anni ’70, nel 1989 il premio cessò di esistere.

Lo stesso si può dire a proposito del *Prix Italia* che nella sezione televisiva, dopo aver addirittura premiato nel 1968 l’oratorio *Dies irae* di Krzysztof Penderecki, presentato dalla ZDF, e aver accolto nell’anno successivo alcuni programmi con musiche di Henry Pousseur, Mauricio Kagel, Bruno Maderna, e nel ’79 ancora Pousseur e Hans Werner Henze, avrebbe poi preso le distanze dalle espressioni più avanzate della creazione musicale. Con la rinuncia a voler provvedere a una chiara definizione della tipologia di programma musicale, e ammettendo allargamenti al balletto e alla commedia musicale leggera (come avvenne nel 1965 con *Scaramouche* di Daniele D’Anza, con Domenico Modugno, presentato dalla RAI), il premio ebbe tutt’al più il merito di valorizzare i tentativi di approfondimento della storia musicale dove si impiegassero le risorse del mezzo televisivo grazie a sceneggiature e a ricostruzioni basate su documenti musicali: fu il caso dei programmi della SVR curati da Inger Åby, che vinsero il premio nel 1979 (*Kristina – En drottning begav sig till Rom / Cristina – musica per una regina del nord*) e nel 1983 (*Gustav III – Teaterkung och drömmare / Gustavo III – Addio a un re attore*).

Lo strumento più adatto a portare la musica nelle case attraverso l’etere rimaneva il documentario, in quanto genere attrezzato ad agire in modo mediato, a integrare l’opera musicale stessa con il necessario apparato di contestualizzazione. Fu sempre grazie all’IMZ che si conobbero i documentari musicali di Christopher Nupen prodotti da Allegro Film, la sua casa londinese. Il suo più noto, un classico del 1969, era *The Trout*, basato sullo schubertiano *Forellenquintett* interpretato da un formidabile, coinvolgente gruppo di esecutori: Daniel Barenboim, Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Jacqueline du Pré e, al contrabbasso, Zubin Mehta, promettenti nella loro esuberante giovinezza e attraversati da un’intesa che diveniva complicità; i musicisti erano seguiti nel lavoro preparatorio in studio, ma accompagnati anche per le vie di Londra per svelare i loro interessi culturali. Rispetto a quelli realizzati negli stessi anni da Barrie Gavin per la BBC (su Constant Lambert, Roberto Gerhard, Luigi Nono, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Peter Maxwell Davies ecc.), la popolarità dei documentari di Nupen si fondava infatti sul primo piano riservato all’interprete, riconosciuto quale tramite insostituibile tra opera e pubblico, che il video non avrebbe potuto non evidenziare. Nupen dedi-

cò significativi ritratti ad Andrés Segovia, Jacqueline du Pré, Daniel Barenboim, Pinchas Zukerman, Itzhak Perlman, Zubin Mehta, Vladimir Ashkenazy, Nathan Milstein, Isaac Stern, Murray Perahia, Plácido Domingo, Gidon Kremer, Evgenij Kissin, Daniil Trifonov e altri; ma sfruttando la maestria interpretativa di questi stessi esecutori egli diede forma anche ai profili artistici di compositori quali Georges Bizet, Ottorino Respighi, Modest Musorgskij, Johannes Brahms, Jean Sibelius, Cristóbal Halffter, Arnold Schönberg, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Franz Schubert e Niccolò Paganini.

Vanno anche ricordati i documentari che Tony Palmer realizzò per la BBC, a partire da quello su Benjamin Britten (1967), fino a quelli che più tardi riuscirono a conquistare il *Prix Italia* nel 1980 (*A Time There Was* del 1979, ancora su Britten, tratteggiato grazie al racconto dell'amico tenore Peter Pears e con la testimonianza di Leonard Bernstein) e nell'81 (*At the Haunted End of the Day* dell'anno precedente, dedicato a William Walton, ancora vivente, le cui musiche furono affidate a prestigiosi interpreti quali Yehudi Menuhin, Iona Brown, Ralph Kirshbaum e Yvonne Kenny, nonché alla Philharmonia Orchestra diretta da Simon Rattle).

L'interprete come guida del discorso fu al centro di un'altra storica produzione, *From Mao to Mozart: Isaac Stern in China*, realizzata da Murray Lerner nel 1980, che l'anno successivo ricevette l'Oscar come miglior documentario: essa rappresenta una significativa testimonianza dell'apertura alla cultura occidentale, dopo gli anni della "Rivoluzione culturale", della Repubblica popolare cinese. Al di là dell'implicito (e inevitabile) messaggio propagandistico, tale documento coglieva efficacemente lo spirito rivitalizzante del patrimonio musicale europeo in quel paese, assetato di valori capaci di rigenerare nelle coscienze l'apertura a vasti orizzonti culturali per un rinnovato dialogo con il resto del mondo.

Un'altra pietra miliare fu il primo dei documentari realizzati nel 1974 da Bruno Monsaingeon e dedicato a Glenn Gould, straordinario interprete dotato di acuta intelligenza critica e capace di comunicare, soprattutto grazie alla lettura analitica di Bach, la profondità della realtà musicale. A misurare l'impatto del suo stile interpretativo – Gould propone un Bach privo di legato, quasi senza pedale, riprodotto a un metronomo estremo che lo proietta al di là dell'umano, in un orizzonte trascendentale per non dire metafisico – basterebbero le registrazioni radiofoniche e discografiche. Ma a restituirlne il senso concorrono in modo determinante questi incontri televisivi con Monsaingeon, capace di cogliere nel linguaggio, nella postura e nei gesti del musicista il rovello interiore, la tensione che legava l'intimo suo sentire alla proiezione nella realizzazione sonora, al di là delle contingenze, di un'esperienza musicale vissuta come totalità esistenziale in cui si annullava la sua personalità. Ce ne rendiamo ovviamente conto soprattutto oggi, dopo la scomparsa del pianista: la sua assenza è compensata da tale testimonianza che, restituendo il personaggio nella pienezza e nell'intensità dei gesti, aggiunge un sostanziale valore di umanità al suo inconfondibile stile interpretativo al pianoforte.

In quest'ambito, che potremmo definire di interprete-intrattenitore, non va dimenticato colui che in un certo senso ne fu il capostipite: Leonard Bernstein. Nei suoi *Young People's Concerts*, realizzati per la CBS dal 1958 al '72, egli diede prova di grande versatilità, sia alla tastiera sia sul podio della New York Philharmonic,

e di comunicativa esemplare. Trasmesso in quaranta nazioni, parodato dai comici in TV, il ciclo divenne parte della cultura popolare: si trattò di un unicum nel contesto mediatico internazionale. Non tutti i grandi interpreti possiedono la capacità di trasmettere non solo gli esiti del loro talento artistico, ma anche l'approfondimento critico da essi elaborato. In prospettiva pedagogica, il servizio che essi possono rendere suscitando l'interesse e l'attenzione degli spettatori è superiore a qualsiasi contributo del più dotto e rispettabile musicologo. Lo conferma anche *C'è musica & musica*, nel quale – a dire il vero – più che gli interpreti dominavano i compositori (compreso ovviamente Berio stesso, in quanto compositore-interprete) e la presenza di critici e musicologi era piuttosto marginale. Lo stesso dicasi per le trasmissioni realizzate per la BBC a partire dal 1966 da Barrie Gavin con Pierre Boulez (*Pierre Boulez: Portrait – Analysis – Performance*) e proseguite con *The New Language of Music*, in cui il maestro metteva a fuoco le personalità artistiche di Schönberg Berg Webern Bartók Stravinskij.

Tali esperienze mostrano come il potenziale della televisione nel servizio che essa può rendere alla musica risieda nel fatto di essere anch'essa strutturata in una realtà performativa. Di fronte al pubblico agiscono un personaggio o dei personaggi in carne e ossa, in grado di coinvolgere secondo la loro capacità di convincimento. In questo senso, in virtù del prevalere del rapporto d'ascolto, è errato considerare la musica di per sé più appropriata alla radio. Ciò è forse vero per la musica romantica, stante la definizione di Heinrich Besseler: richiamandosi ad Anton Friedrich Justus Thibaut che giudicava la musica a cappella a quattro voci dell'Ottocento «una sorta di servizio divino con elevazione dell'anima», opposta alle modalità dell'ascolto attivo-sintetico dell'età moderna, egli la collegava all'abbandono all'«ascolto passivo», al «completo abbandonarsi dell'anima» che Wackenroder osservava in sé (cfr. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, 1959, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 85-88). In verità, la performance musicale non è fatta di solo ascolto. Lo dimostrava già la *Wiener Methode* di cui parla Carl Ditters von Dittersdorf nelle sue memorie (cfr. *Lebensbeschreibung*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1801, p. 138), cioè l'imporsi a Vienna della prassi dei musicisti e del solista di esibirsi non più in piedi (o di schiena), come voleva l'etichetta, ma seduti di fronte al pubblico. Se ne sarebbe reso conto Robert Schumann quando, nel recensire un concerto tenutosi a Dresda il 16 marzo 1840, di Liszt sosteneva che occorresse non solo ascoltarlo ma anche vederlo: «Liszt non potrebbe assolutamente suonare dietro le quinte, altrimenti andrebbe perduta una gran parte della poesia» (in *Gli scritti critici*, a cura di A. Cerocchi Pozzi, II, Milano, Ricordi-Unicopli, 1991, p. 754). Si ricordi anche l'esortazione di Jean Cocteau a superare la fase dell'ascolto con «la tête dans les mains» (cioè a occhi chiusi, arreso alla corrente del suono: *Le coq et l'Arlequin*, 1918, in *Le rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1948, p. 42), mentre spronava il Gruppo dei Sei a calarsi nell'oggettività del reale. Il concetto è ribadito da Stravinskij nelle *Cronache della mia vita*: «In verità ho sempre detestato ascoltare la musica a occhi chiusi, senza che l'occhio vi prendesse parte attiva. La visione del gesto e del movimento delle varie parti del corpo che producono la musica è una necessità essenziale per coglierla in tutta la sua pienezza» (1935, Milano, SE, 1979, p. 75). In un certo senso, più che la radio è quindi la televisione a costituire

il mezzo di comunicazione più consono alla musica, per la possibilità di trasporla nella propria completezza di suono unito al gesto.

La televisione, fondata perlopiù sull'immagine, è anche un mezzo potenzialmente in grado di esplorare quel campo di esperienze che, soprattutto dal tardo Ottocento in poi, hanno testimoniato l'interdipendenza dell'arte dei suoni e dell'arte figurativa. Al di là delle prospettive aperte dal poema sinfonico di Liszt, soprattutto nella proiezione visionaria della sua fantasia, fu il Simbolismo a delineare la prospettiva di rapporti sinestetici che spinsero compositori e pittori a trovare punti di incontro: lo dimostrano le esperienze di Aleksandr Skrjabin nel *Prometeo (Poema del fuoco)* col *clavier à lumières*, o di Vasilij Kandinskij che nel 1928 realizzò nel Friedrich-Theater di Dessau un allestimento scenico reinterpretando in forme astratte i *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij, a loro volta – come si sa – già concepiti dal compositore russo come illustrazione di una serie di opere figurative di Viktor A. Hartmann. Di quel lavoro di Kandinskij il regista Georg Quander curò nel 1983 una trasposizione per la televisione tedesca ARD, a dimostrazione dell'appropriatezza del mezzo televisivo – grazie al cambiamento di piani e del montaggio – a realizzarne la sostanza drammaturgica legata allo svolgimento nel tempo. Da tale esempio di rivisitazione di esperienze artistiche del passato, negli anni '80 fui personalmente spronato a mettere a punto per la Televisione della Svizzera italiana una serie di programmi centrati su alcuni momenti salienti dell'incontro "storico" tra musica e pittura: dalla *Brahmsphantasie*, ciclo di incisioni di Max Klinger (1894) ispirate a brani del compositore tedesco, alla pantomima *La morte di Niobe* di Alberto Savinio (1913), su bozzetti del fratello Giorgio De Chirico (predisposti nel 1924); al ciclo pianistico di Georges Antheil *La femme 100 têtes* (1933), ispirato alle omonime stampe di Max Ernst; al *Chant du rossignol* di Stravinskij, nel recupero dell'allestimento originale inedito con "costumi-corazza", concepito nel 1917 dal futurista Fortunato Depero; ai *Balli plastici* (1918) di Depero stesso, azione per marionette con musiche di Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Lord Berners e Béla Bartók; fino a *Les noces* di Stravinskij che, dopo la prima esecuzione tedesca da lui diretta (1925), Hermann Scherchen concepì come rappresentazione senza danzatori sulla scorta di un'idea di Oskar Schlemmer rimasta allo stadio di progetto, conservato in un bozzetto costituito da immagini scorrevoli destinate a essere proiettate su uno schermo. In quegli anni e oltre altri esplorarono tali possibilità: fu il caso del regista svizzero Arthur Spirk, che rivisitò le opere del compositore-pittore lituano Mikolajus Konstantinas Čiurlionis, di cui riprodusse il poema sinfonico *Il mare* (1903-07) abbinandolo ai suoi omonimi quadri, approdati all'astrazione ancor prima di Kandinskij. La visione di una versione televisiva del *Poème de l'estase* (1905-08) di Skrjabin lo indusse inoltre ad abbinare l'analisi del quadro di Arnold Böcklin *L'isola dei morti* all'omonimo poema sinfonico di Sergej Rachmaninov (1909). Sua fu anche l'idea di riproporre il brano orchestrale *Les fresques de Piero della Francesca* di Bohuslav Martinů, ispirato dalle immagini che si erano imposte all'attenzione del compositore ceco in occasione di una visita al coro della chiesa di S. Francesco ad Arezzo durante un viaggio in Italia nel 1954.

Per il carattere alquanto specialistico, tale tipologia di programmi è tuttavia rimasta marginale in ambito televisivo, così come la potenzialità drammaturgica del mezzo a servizio della rivotazione dei più significativi capitoli della storia della musica. In quest'ambito ha purtroppo sempre prevalso la scorciatoia della *fiction biografica*, costosa sì, ma appagante per la ricostruzione romanzata delle vicende sentimentali dei protagonisti (Chopin Verdi Puccini ecc.). Nondimeno, significativi capitoli di storia dell'arte musicale sembrerebbero già predisposti per una resa efficace sul piccolo schermo. Fresco di studi, ne fui personalmente attratto già quando mi fu data la possibilità di realizzare lo spettacolo in costume con attori e un quintetto vocale *Musica vaga e artificiosa*, che riprendeva il titolo della raccolta di Romano Micheli pubblicata a Venezia nel 1615 presso Giacomo Vincenti; il programma fu presentato in una sessione del congresso dell'IMZ a Salisburgo nell'agosto 1971. Sulla scorta di testi cinque-secenteschi (in particolare trattati, già di per sé scritti in forma dialogica, com'era prassi all'epoca), con opportuni adattamenti fu relativamente facile stendere una sceneggiatura che intrecciava le dotte argomentazioni sulla musica nella società del tempo con l'esecuzione di composizioni vocali vere e proprie. Non si trattava quindi di un'esposizione didascalica, centrata sull'aspetto critico, bensì di una vera e propria messinscena, con funzione e valore documentari ma con azione e rappresentazione capaci di restituire la vitalità delle argomentazioni di Antonfrancesco Doni (*Dialogo della musica*, 1544), Torquato Tasso (*La cavaletta*, 1585), Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581), Lodovico Zacconi (*Prattica di musica*, prima parte, 1592), Ercole Bottrigari (*Il Desiderio*, 1594), Giovanni Maria Artusi (*Delle imperfetti della moderna musica*, seconda parte, 1603), Vincenzo Giustiniani (*Discorso sopra la musica*, 1628), Pietro Della Valle (*Della musica nell'età nostra*, 1640), alternate alle esecuzioni di madrigali e canzonette di Giovanni Giacomo Gastoldi, Cipriano de Rore, Giovanni Maria Nanino, Luzzasco Luzzaschi, Andrea Gabrieli, Orazio Vecchi, Luca Marenzio, Claudio Monteverdi, Gesualdo da Venosa. A partire da questo modello, in cui la musica era contestualizzata grazie alle parole della sua stessa epoca, ebbi la possibilità di realizzare una serie di altri spettacoli.

Benché allora non ne fossi a conoscenza, il principio era in un certo modo analogo a quello sotteso dalla celebrata realizzazione di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet della *Chronik der Anna-Magdalena Bach* (1968), diffusa dalla RAI, che figurava come coproduttrice, solo nel 1972. Il lavoro si fondava su un'autobiografia fittizia pubblicata nel 1925 da Esther Meynell e intitolata *The Little Chronicle of Magdalena Bach*; poiché l'autrice l'aveva concepita su fonti documentate e attendibili riportate con precisione, la lettura del diario da parte della seconda moglie di Bach in qualche modo fungeva da collegamento diretto con l'epoca. Per l'esattezza, si trattava di una ricostruzione sceneggiata; non romanzata, come si era da tempo indotti a fare anche in ambito televisivo. D'altra parte tale lavoro, che si impose immediatamente all'attenzione del pubblico dopo essere stato presentato nel 1968 al Festival del Cinema di Berlino, non proveniva da un ente televisivo; si trattava piuttosto di una produzione privata (come del resto accadde poi per tutti i film della coppia Straub-Huillet, a cui vari enti televisivi si sarebbero associati senza portarne la diretta responsabilità). Se di questo lavoro si è con-

servata memoria, anche grazie all'attenzione della critica cinematografica che ne ha esaltato il carattere "sperimentale", è perché si qualificava come proposta alternativa rispetto alla pratica dei film biografici, di cui la televisione era divenuta veicolo privilegiato. Il "Bach-film" di Straub-Huillet si collocava all'estremo opposto, a partire dalla lettura distaccata di Anna Magdalena: incline a riferire impassibilmente delle vicende domestiche o dei momenti rappresentativi della vita del maestro, imperturbabile persino nel momento di rendere conto della sequela delle morti dei figli in giovane età. Nei pochi momenti drammatici, relativi alle tensioni tra Bach e il consiglio della città di Lipsia, la recitazione era volutamente piatta e inespressiva. Ciò si inquadrava in un'estetica visiva che, pur riconducendosi agli ambienti barocchi e a personaggi in costume e imparruccati, era improntata all'essenzialità e bandiva rigorosamente ogni procedimento effettistico. Le esecuzioni musicali vi dominavano grazie alla presenza di Gustav Leonhardt; i musicisti vestivano sì in costume, ma erano ripresi per lo più in campi lunghi o totali, a camera fissa, senza carrellate, senza montaggi rapidi, col risultato – visto anche che i brani erano riproposti nella loro interezza e senza sovrapposizioni al parlato – di lasciar emergere in tale staticità la musica in tutta la sua pregevolezza.

Con la stessa essenzialità e lo stesso rigore, nel 1972 Straub curò l'*Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, un cortometraggio commissionato dal Südwestfunk di Baden-Baden: qui l'aspetto documentaristico – nella lettura al tavolo di uno studio di registrazione (come in un telegiornale) della risposta polemica data dal compositore ebreo-austriaco a Kandinskij, che nel 1923 lo invitava a raggiungerlo nella tedesca Weimar per collaborare alla crescita della Bauhaus (integrata dalla lettura di uno scritto di Bertolt Brecht su coloro che sono contro il fascismo senza essere contro il capitalismo che lo produce) – è ancor più dominante, oltreché sferzante nella denuncia della debolezza, al limite della cennivenza, delle reazioni al montante antisemitismo.

La mia personale esperienza proseguì inoltre con *Guillaume de Machaut, itinerario di musica e poesia* (1977), con attori, cantanti, musicisti e danzatori a evocare il maestro dell'Ars nova: grazie alle testimonianze raggardevoli da lui lasciate in campo sia poetico sia musicale, mi fu possibile desumere dal romanzo dialogato in versi *Le voir dit*, con la collaborazione di Gilberto Isella, l'impianto di uno spettacolo centrato sul rapporto con la pupilla Peronelle d'Armentières. Nella spirale dell'immaginario simbolico dell'amor cortese, vi si sviluppava il floreale intreccio di musica profana e sacra, di canto a un tempo espressivo e speculativo, culminanti nella monumentale *Messe de Notre-Dame*, eseguita dall'ensemble di Guy Robert, e nei momenti danzati su coreografie di Amedeo Amodio. In qualche modo il tema rimandava al rapporto tra Abelardo ed Eloisa: il filosofo-compositore fu poi al centro di *Trasparenza, una biografia interrotta di Pietro Abelardo*, che produssi nel 1983. Nella sceneggiatura di Carlo Ippolito per la regia di Sandro Bertossa la vicenda, centrata su testi teorici di Abelardo e sull'epistolario con Eloisa, fu attualizzata tramite un gioco di rimandi tra un moderno ricercatore e quella lontana epoca, con musiche eseguite dall'Ensemble Dufay, attori e un'elaborazione coreografica affidata a un gruppo di danzatori.

Con la collaborazione di Felice Rainoldi, sempre nell'ambito medievale realizzati nel 1979 *Cantate Domino*, con la partecipazione della Nova Schola gregoriana di Luigi Agustoni e di attori che recitavano antichi testi sulla musica a firma di sant'Agostino, sant'Ambrogio, san Basilio di Cesarea, Niceta di Remesiana, san Giovanni Crisostomo, san Gregorio di Nazianzo e san Massimo di Torino, nonché testi legislativi carolingi. Il Medioevo tornò a essere al centro dell'interesse con lo spettacolo *Asinaria festa*, concepito nel 1980 da Carlo Ippolito intorno alla "messa dei pazzi", tramandata da un manoscritto dalla diocesi di Sens che documentava la sequenza di funzioni alternative che in occasione delle "calende di gennaio" la Chiesa concedeva a un popolo ancora legato agli antichi riti pagani.

Nel 1978 con Adelheid Coy curai *Ah ça ira*, su canti, voci e suoni della Rivoluzione francese: i proclami di Maximilien de Robespierre e Louis-Antoine de Saint-Just, gli interventi all'Assemblée nationale, le cronache dei periodici («Chronique de Paris», «Mercure de France», «L'ami du Peuple», «Journal de Paris») e le memorie di André Grétry si intrecciavano all'esecuzione del *Chant du départ* di Étienne Nicolas Méhul, dell'*Hymne à l'Être suprême*, del *Serment républicain*, dell'*Offrande à la liberté* e della *Marche lugubre* di François-Joseph Gossec, del *Chant dithyrambique* di Jean-François Lesueur, dell'*Hymne du Panthéon* di Luigi Cherubini e di canti di popolo.

...*Senza fili...* (1979) fu un vero e proprio spettacolo multimediale con proiezioni, su suggestioni derivate dal Futurismo. In un montaggio di materiali letterari teatrali visivi, il primo movimento d'avanguardia del secolo riviveva in una concitata azione che ne evocava gli slanci, la foga emancipatoria e le bizzarrie, in margine a composizioni riscoperte di Francesco Balilla Pratella, autore del *Manifesto della musica futurista*. Lo spettacolo, che terminava sull'inquietante suono degli intonarumori di Luigi Russolo (con il quale si chiudeva anche la scena della morte del protagonista nell'*Aviatore Dro* di Pratella), attingeva a testi noti e meno noti tratti dai manifesti di Marinetti e compagni, che scelsi e montai con la collaborazione di Gilberto Isella: nell'enunciazione lapidaria e stentorea, tali testi erano di per sé predisposti a essere recitati dagli attori, attorniati da danzatori e dall'Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera italiana diretta da Marc Andreae. Nel 1981 fu la volta di Erik Satie, *compositeur de musique*, in cui tra pezzi pianistici e canzoni interpretate da Cathy Berberian interveniva un attore che scandiva frammenti paradossali tratti dall'edizione degli scritti del compositore, curata da Ornella Volta.

Con *La danza del Principe* (1982) si ripropose l'incontro col Rinascimento, presentato nella prospettiva delle raffinatezze legate alla musica e alla danza che qualificavano il gusto del cortigiano, e delle durezze che caratterizzavano la condizione contadina. La sceneggiatura di Carlo Ippolito si svolgeva in modo meno filologico, più libero e più efficace nella resa rappresentativa, ma sempre fedele al compito esemplificativo delle peculiarità di quel mondo e di quella cultura. Vi spiccavano il Court Dance Company of New York, con le coreografie di Charles Garth che restituivano l'eleganza della danza di società del tempo, e il Consort of Musicke diretto da Anthony Rooley. Nel 1984 seguì la *Selva di varia ricreazione*, sul filo di canzonette, madrigali, capricci, serenate e dialoghi attinti dall'omonima raccolta di Orazio Vecchi (1590), con l'aggiunta di alcune facezie vocali di Adria-

no Banchieri. L'ensemble londinese di Anthony Rooley per l'occasione restituiva gli inediti di quella straordinaria raccolta riferita alla commedia dell'arte; Sergio Vartolo ricavò una sceneggiatura che ne collegava l'estro e la bizzarria agli spunti musicali e alle evoluzioni dei danzatori. Un altro gruppo inglese sarebbe stato al centro dello spettacolo che nel 1987 dedicai al *Pastor fido*, la commedia pastorale di Battista Guarini (1584), i cui artificiosi e vaghi versi diedero vita a una moltitudine di madrigali lungo tutto un secolo. Al Chiaroscuro Ensemble di Nigel Rogers fu affidato il compito di intonare le pagine di Luzzaschi, Wert, Gagliano, Monteverdi, Marenzio, Banchieri, Gastoldi, Ghizzolo, Del Mel, Falcone, Schütz, Tomasi, d'India, Rigatti, che in stili ed epoche diverse attinsero alla dolcezza e all'eleganza di quella poesia; tali musiche erano inquadrata nel percorso scenico della commedia recitata dagli attori diretti da Massimo Navone, e con la partecipazione del CH-Tanztheater. In una struttura simile a un musical, in un contesto unitario ricondotto a un'unica pregevole fonte letteraria, sfilava così un capitolo significativo di storia della musica.

Stimolato dall'Anno europeo della Musica che celebrava il triplo centenario di Bach, Händel e Scarlatti, nel 1985 proposi uno spettacolo incentrato sull'incontro immaginario tra i due geni tedeschi della musica. La loro documentata presenza simultanea nella città sassone il 28 maggio 1719 bastò a Eduardo Rescigno per concepire *La locanda di Halle*; Bach e Händel – rispettivamente in arrivo da Köthen e in partenza per Amburgo – erano messi in scena nel luogo in cui, anche se forse non si incontrarono di persona, aleggiava il loro spirito. Il confronto tra le loro diverse concezioni del mondo e dell'arte era arricchito dalla presenza della cantante Francesca Cuzzoni (interpretata da Daniela Dessì), dal librettista Paolo Rolli e da un immaginario locandiere nel ruolo di mediatore, interpretato da Ernesto Calindri.

All'avanguardia storica si tornò nel 1986 con la stagione del "Groupe des Six" che, tra salotto e provocazione di strada, fu evocata in uno spettacolo sceneggiato da Ornella Volta. Basato su documenti e testimonianze che rivelavano l'intrepida progettualità del movimento ispirato da Satie, *Bonjour Paris!* si articolava in un vivace confronto tra i protagonisti di quel momento di emancipazione artistica che notoriamente non aveva riguardato la sola musica (Milhaud Auric Honegger Poulenc Tailleferre Durey), ma che aveva anzi il suo mentore in Jean Cocteau. Le composizioni argute di quel collettivo, tra chiassosi echi di *music hall* e l'acidità di politonalismi che evocavano il moderno caos urbano, culminavano nei due balletti composti da Darius Milhaud, *Le boeuf sur le toit* e *La création du monde*, riproposti con le scene e i costumi dell'epoca, rispettivamente di Guy-Pierre Fauconnet e Raoul Dufy, e di Fernand Léger.

Cosa rimane oggi di tali esperienze? Anzitutto si deve constatare un paradosso. Mentre la tecnica di trasmissione (e riproduzione) del suono e dell'immagine ha fatto passi da gigante (HD, ecc.), fornendo ai realizzatori i più sofisticati mezzi elettronici di intervento ed elaborazione del materiale, di pari passo non vi è stato un progresso delle modalità di presentazione della musica destinata al piccolo schermo. È come se il tempo si fosse fermato, addirittura regredendo alle forme

basilari dei primordi, quando ci si accontentava della ripresa in tempo reale, dei piani fissi, eccetera. Inoltre, il moltiplicarsi dell'offerta attraverso i canali tematici (Arte, Mezzo, Stingray Classica, 3SAT, ecc.) ha sì garantito l'accesso a una incomparabile varietà di prodotti, ma ha prevalso l'utilizzazione passiva del mezzo: in buona sostanza, queste stazioni funzionano essenzialmente come tramite con i tradizionali luoghi creativi della musica, captata nei teatri e nelle sale di concerto, semplicemente ripresa e ridiffusa. Per ragione di costi è quasi del tutto scomparsa la produzione in studio, non solo di opere teatrali ma anche di composizioni strumentali, facendo venir meno lo stimolo alla ricerca di uno specifico rapporto tra suono e immagine. Lontani sono i tempi in cui Herbert von Karajan arrivò a creare nel 1966 la Cosmotel, una casa di produzione cinematografica con cui realizzare la versione video delle proprie esecuzioni concertistiche e teatrali, in modo forse eccessivamente ricercato per non dire artificioso, ma in grado di fissare un rapporto immagine/suono non lasciato al caso o divagante, e suscettibile di guidare coerentemente l'ascolto.

Nello stato di passiva dipendenza della televisione dalle attività musicali – in un certo senso di succursale – ben poco rimane in termini di elaborazione di un messaggio proprio. Quel poco, più che inteso quale reale e convinta possibilità di coltivare uno spazio di comunicazione creativamente autonomo riservato alla musica (come per certi versi succedeva nei primi decenni di espansione del mezzo), è piuttosto residuale e per lo più riconosciuto come luogo di realizzazione di prodotti di pregio occasionali, destinati a essere presentati in rassegne come il *Prix Italia*, vetrina a cui sono riconosciuti prestigio formale e ufficialità da parte degli enti rappresentati, ma senza corrispondere né alle necessità né alle attese. Già in origine tali spazi di trasmissione dovevano accontentarsi della seconda serata nel palinsesto; oggi sono situati in terza serata e nei momenti notturni. Se poi in alcuni canali tematici riescono a collocarsi in posizione più favorevole, non per questo è lecito affermare che si sia creato un campo d'azione capace di stimolare la creatività. Al contrario, si deve piuttosto parlare di regressione alle formule delle origini, non superate nemmeno grazie alle prospettive rese possibili dalle accresciute risorse tecnologiche. Ci troviamo quindi di fronte a un allargamento quantitativo dell'offerta, cui corrisponde un restringimento delle prospettive di sviluppo.

Poco spazio è dedicato al documentario e, quando ciò avviene, dominano prodotti per lo più basati sull'intervista agli interpreti protagonisti, in ragione del primato loro riconosciuto quali agenti della comunicazione musicale. Ciò corrisponde al dilagare della forma conversativa impostasi con i *talk shows*, in cui il contatto col telespettatore è vincolato al tempo reale, nell'illusione di un dialogo permanente con l'interlocutore, come estensione dello spazio domestico, privo di "aura". In certo qual modo la televisione ha vissuto le stesse difficoltà della radio, a partire da quando all'inizio della propria parabola essa lasciava presagire sviluppi ambiziosi, con tanto di sostegno teorico addirittura in prospettiva di una "musica radiogenica". *C'è musica & musica* di Berio si colloca nel cuore della stagione in cui la televisione aveva in un certo senso ricevuto dalla radio un testimone che la proiettava come agente di progresso verso ulteriori traguardi di presa di coscienza culturale e di forme nuove da elaborare. Nondimeno, a questa stagione seguì

un ritorno all'ordine che, anziché trarre un insegnamento da quelle riflessioni e proposte di analisi, ha visto prevalere l'unidimensionalità. Il messaggio di Berio mirava a un riconoscimento della pluralità delle musiche, del diritto di coesistenza di musica seria, musica leggera e musiche di altre culture; oggi la televisione è diventata il principale agente che spaccia per musica senza aggettivi la sola musica di consumo: non si tratta quindi solo della negazione di quel principio, ma addirittura di un rovesciamento dei valori. Un esito sul quale meditare.

Direttore responsabile
GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI
Registrazione del Tribunale di Firenze n. 4456 del 22-2-1995
Iscrizione al ROC n. 6248

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI GENNAIO 2020

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

fondata da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

COMITATO DIRETTIVO

Paolo Cecchi (Bologna), Angela I. De Benedictis (Basilea),
Cesare Fertonani (Milano; responsabile delle recensioni), Anselm Gerhard (Berna),
Maurizio Giani (Bologna), Miguel Ángel Marín (Logroño),
Daniele Sabaino (Cremona), Manfred Hermann Schmid (Tübingen),
Tilman Seebass (Innsbruck), Martin Stokes (Londra),
Anne Stone (New York), Marco Uvietta (Trento),
Vassilis Vavoulis (Nottingham-Atene), Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

DIREZIONE

Andrea Chegai (Roma), Raffaele Mellace (Genova), Alessandro Roccatagliati (Ferrara)
Giuseppina La Face Bianconi (Bologna; direttore responsabile)
Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo)

CONSULENTI

Levon Akopian (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna), Andrew Barker (Birmingham),
Marco Beghelli (Bologna), Margaret Bent (Oxford), Lorenzo Bianconi (Bologna),
Giorgio Biancorosso (Hong Kong), Gianmario Borio (Cremona),
Juan José Carreras (Saragozza), Fabrizio Della Seta (Cremona),
Paolo Fabbri (Ferrara), Paolo Gallarati (Torino), Albert Gier (Bamberg),
Giovanni Giuriati (Roma), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.),
Jessie Ann Owens (Davis), Giorgio Pestelli (Torino), Raffaele Pozzi (Roma),
Cesarino Ruini (Bologna), Wilhelm Seidel (Lipsia), Emanuele Senici (Roma),
Nico Staiti (Bologna), Richard Taruskin (Berkeley),
Kate van Orden (Cambridge, Ma.), Gianfranco Vinay (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Nicola Badolato (Bologna), Valeria Conti (Bologna; esempi musicali),
Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi), Antonella D'Ovidio (Firenze),
Gioia Filocamo (Terni), Saverio Lamacchia (Bologna), Francesco Lora (Bologna),
Giorgio Pagannone (Chieti), Anna Quaranta (Bologna), Paolo Russo (Parma),
Gabriella Sartini (Bologna), Francesco Scognamiglio (Bologna),
Maria Semi (Bologna)

Gli articoli inviati al «Saggiatore musicale», o da esso richiesti, vengono sottoposti all'esame di almeno due studiosi, membri del comitato direttivo o consulenti esterni: i pareri vengono integralmente comunicati per iscritto agli autori. I contributi, in lingua francese, inglese, italiana, spagnola o tedesca, accompagnati da un *abstract* (25-35 righe), vanno inviati in due formati elettronici sia come file di testo (.doc o simili) sia come file .pdf all'indirizzo segreteria@saggiatoremusical.it. Sarà data la preferenza agli articoli che non eccedono le 25 pagine a stampa (circa 70 000 battute, circa 15 000 parole in inglese).
